

# *Encuadrar el espacio de la ausencia*

David Anfam

«Y lo sublime desciende  
al espíritu mismo,  
  
al espíritu y al espacio,  
al espíritu vacío  
en el espacio vacante».

Wallace Stevens<sup>1</sup>

«La estructura es la creadora de la luz».

Louis Kahn<sup>2</sup>

«He de confesar que siento un gran amor  
por el espacio cívico vaciado de uso».

James Turrell<sup>3</sup>

Independientemente de cómo se defina la «espiritualidad», la renuncia es su eterna doncella. A través de los tiempos, los santos se han retirado a sus desiertos; los ascetas, a sus solitarias celdas; y los profetas, a sus proverbiales páramos. Desde una perspectiva visual, pioneros de la pintura modernista tales como Kazimir Malévich, Piet Mondrian y Ad Reinhardt siguieron esa misma senda, reduciendo su arte a los elementos más básicos: geometría, espacio y luz. El consagrado medio de la pintura al óleo sobre lienzo bastaba para sus austeras ambiciones. Sin embargo, en la década de 1970 James Turrell se rebeló contra esa tendencia. Pilotó un avión con el fin de recorrer el desierto de Arizona en busca de un lugar desde el que modelar un gran escenario para explorar el cosmos y, entretanto, utilizó un sinfín de equipos especializados —desde teodolitos hasta proyectores de xenón, pasando por estereoscopios cartográficos— para plasmar su singular visión. Las primeras *Obras de Proyección* (*Projection Works*) de Turrell, concebidas a finales de la década de 1960, sientan las bases de sus paradójicos movimientos: juegan con menos y más. Menos en términos de aquello a lo que se renuncia: pintura, lienzo, dibujo, movimiento, sonido y materia. Más en términos de la materialización absoluta del fenómeno más omnipresente, a la par que intangible: la luz.

Para apreciar las *Proyecciones*, debemos regresar al momento y el lugar de su nacimiento. El momento fue el otoño de 1966; el lugar, el antiguo Mendota Hotel, en Ocean Park, Venice, un barrio residencial de Los Ángeles (Fig. 1). A lo largo de un periodo de dos años, Turrell transformó el interior del edificio en una serie de cajas blancas, insonorizó los techos, construyó paredes ante las ventanas existentes para excluir cualquier interferencia externa y, a continuación, procedió a esculpir ilusorios cubos y otros «sólidos» geométricos con ayuda de un proyector de diapositivas Leitz enfocado en distintas configuraciones sobre las paredes y los rincones del estudio (Figs. 2, 3 y 4). Eso es bien sabido<sup>4</sup>. Pero analicemos, brevemente, el contexto más amplio.

Fuera se extendía una de las áreas urbanas más grandes del mundo. Los Ángeles es, sin duda, la capital de una utopía en un estado que —de Hollywood a Silicon Valley— hace ya tiempo que se ha entregado a la ilusión creada, como por arte de magia, por la tecnología, ya sean las proyecciones sobre el celuloide del cine o la realidad virtual del ciberespacio<sup>5</sup>. El interior era una curiosa amalgama del conocimiento científico de California y una monástica negación de su ajetreo y su insolente sofisticación. Tras un precoz romance con las matemáticas, en 1965 Turrell se graduó en Psicología de la Percepción por el Pomona College: su predilección por las soluciones sofisticadas ya se intuía, por ejemplo, en el vidrio recubierto de espejo de las plantillas de sus diapositivas, que requirió un proceso de fabricación especial y confería una nitidez superior a los contornos proyectados. Entonces, ¿nos hallamos en una variante moderna de las celdas del monasterio de San Marcos, en

Floencia, donde, en la pared en la que se representa *La Anunciación*<sup>6</sup>, Fra Angélico imaginó la epifanía del espíritu como la luminosa vacuidad que vemos entre el arcángel Gabriel y la Virgen María? O ¿acaso es el equivalente en la alta cultura de algún altar *New Age*, del culto a los emblemas de una conciencia ilustrada? La respuesta es que ambas y ninguna, porque las *Proyecciones* contienen (como cualquier obra de arte) algo de su tiempo, a la vez que logran trascender la limitación temporal<sup>7</sup>. En general, su «tiempo» es la duración que nosotros, como espectadores, aportamos al tratar de aprehender la inasibilidad fenomenológica de estos no-objetos.

En las *Obras de Proyección* se halla implícita una preocupación que la producción posterior de Turrell mostraría explícitamente: se trata del acto de encuadrar. Al moldear un haz de luz con sus plantillas para diapositivas, Turrell creó figuras que están rodeadas por la oscuridad y, a su vez, por las facultades perceptivas del observador. Esto último implica una empresa colaborativa que —dependiendo de la distancia, el ángulo de visión, etc.— las interpreta como planos bidimensionales o como volúmenes tridimensionales<sup>8</sup>. Posteriormente, las *Shallow Space Constructions* (Construcciones espaciales poco profundas), las *Perceptual Cells* (Celdas de percepción) y los *Skyspaces* (Espacios celestes) exploraron el «encuadre» de diversas maneras: desde la refulgencia que emana de los bordes de un tabique retroiluminado hasta el miniambiente que envuelve al espectador, pasando por el cercamiento del espacio celeste mediante cortes estructurales en el techo de una habitación. *Roden Crater* (Cráter de Roden) —el cono volcánico allanado para formar una plataforma de 360°, un planetario primigenio, lleno a su vez de otros *loci* a través de los cuales se enfocan vistas del entorno— es, probablemente, el mayor encuadre de la historia del arte. Los encuadres denotan un punto de vista<sup>9</sup>. En un sentido muy especial, los estudios del Mendota Hotel eran, por tanto, habitaciones con vistas, aunque interiores y preternaturales. La dialéctica entre el interior (la percepción subjetiva de un espectador o el hilo conductor del encierro) y el exterior (el cielo propiamente dicho o las perspectivas ilusorias de la serie *Wedgework*, etc.) invoca reversiones similares que comenzaron a aflorar en la época romántica.

En composiciones tales como *View from the Artist's Atelier, Right Window* (Vista desde el taller del artista, ventana derecha) (Fig. 5), Caspar David Friedrich fue uno de los primeros en explorar la interacción entre la conciencia y la naturaleza, el yo y la realidad<sup>10</sup>. En ella, incluso la *Rückenfigur* (figura de espaldas) que puebla muchos de los paisajes de Friedrich desaparece para que nosotros, los espectadores, podamos contemplar nuestra propia condición de espectadores, mirando desde los marcos del interior —nótese los cuadros en la pared—, a través del marco de la ventana, hacia la panorámica exterior<sup>11</sup>. Turrell reorientó la trayectoria de esa mirada cuando declaró: «Mis obras no son una mirada, sino una exploración, no son los

objetos en una habitación, sino la habitación»<sup>12</sup>. La romántica puesta en escena de Friedrich se repetiría a menudo a lo largo del siglo XIX, pero fue a comienzos del XX cuando dio un giro radical. En la asombrosa *Porte-Fenêtre à Collioure* (Puerta-ventana en Collioure) de Henri Matisse (Fig. 6), el ámbito fuera de la estancia se convierte en un campo de sombra total (o, más exactamente, un tono gris córtex)<sup>13</sup>, definido en sus bordes por las columnas de la ventana, de una pálida luminosidad azul suave. Así pues, interior y exterior se funden. La luminosa arquitectura de Matisse presagia tácitamente la sosegada intensidad de las *Proyecciones* de Turrell<sup>14</sup>. Dadas las diversas exploraciones pictóricas de los marcos, resulta revelador que Turrell llegara a la conclusión de que el arte era un estado de ánimo o «marco de pensamiento»<sup>15</sup>.

Otros dos precedentes —en sus estrategias formales, más que por una influencia directa— parecen en gran medida ausentes de la literatura sobre Turrell. El primero es Giorgio de Chirico. Seamos claros, nada se aleja más de los racionales métodos y el tono sereno de la escenografía de Turrell que la rareza del presurrealista italiano. Sin embargo, la dramatización que De Chirico hace de un resplandeciente vacío, cortado por la oscuridad en escuetos planos geométricos de ambigua profundidad de perspectiva (Fig. 7), revela una extraña afinidad con la sintaxis de las *Obras de Proyección*, en especial porque Turrell se ha referido en repetidas ocasiones a las formas de experiencia onírica: «Me interesa la visión que tiene lugar en el interior. En un sueño lúcido, uno tiene un sentido más agudo del color y de la lucidez que con los ojos abiertos. Me interesa el punto en el que la visión imaginativa y la visión exterior se encuentran»<sup>16</sup>. Común a Turrell y De Chirico es la perfecta imposición de lo metafísico sobre lo ordinario<sup>17</sup>.

En el mismo periodo que De Chirico, aunque desde una perspectiva diametralmente opuesta, Kazimir Malévich tal vez se aproximó más que ningún otro de los precursores del modernismo a la síntesis de reduccionismo y trascendencia de Turrell. Es especialmente significativo que la evolución del suprematista ruso hacia la etereidad final encarnada por abstracciones tales como *Suprematist Composition: White on White* (Composición suprematista: blanco sobre blanco) (Fig. 8) se haya visto influida por las entonces novedosas maravillas de la aviación. El camino de Malévich hacia lo absoluto fue «un arte sobre el vuelo, el ascenso del hombre hacia el éter, ese misterioso medio portador de luz que los ocultistas y muchos de los primeros científicos creían que llenaba todo el espacio vacío»<sup>18</sup>. De igual forma, Turrell —que se ganaba la vida como cartógrafo aéreo— habla de la influencia transfiguradora de volar un avión: «Los espacios encontrados en vuelo, y el trabajo de los *Skyspaces*, suscitaron el deseo de trabajar con mayores cantidades de espacio y un sentido más curvilíneo del cielo y sus límites»<sup>19</sup>. Así como los rectángulos diáfanos de Malévich se inclinan y se desvanecen en una suerte de

cuarta dimensión, también lo hacen los planos más diáfanos de las *Proyecciones*, tales como *Pullen, (White)* (Fig. 9) y *Porter Powell, (White)* (Fig. 10), que parecen habitar una especie de llanura transitoria entre el ser y la nada. De hecho, bien podría aplicárseles una afirmación de Malévich: «El blanco infinito suprematista permite que el rayo pase sin encontrar límite alguno»<sup>20</sup>. El metafórico «desierto» de la mente de Malévich en el que acabó encontrando su propia «transfiguración» tiene su equivalente literal en el descubrimiento por parte de Turrell del desierto de Arizona, en torno al Roden Crater: un lugar ideal para la proyección de la conciencia humana en las regiones más alejadas del paisaje terrestre y el espectáculo sideral del manto celeste<sup>21</sup>.

Lo fascinante del logro de Turrell es que se encuentra a caballo entre lo local y lo universal. Por un lado, las *Proyecciones* conservan un ligero, pero inconfundible toque de ese ambiente californiano. Obviamente, es la California que vio nacer a Robert Irwin, Ron Davis, Larry Bell y otros miembros del grupo Light and Space (Luz y Espacio), que fue la matriz de Turrell. La crítica Rosalind Krauss denominó esa tendencia «California Sublime»<sup>22</sup>. La etiqueta de Krauss era apropiada. De la misma forma que Manhattan se siente a años luz de distancia de Los Ángeles, también el acero de uso industrial, el cobre, el caucho, los ladrillos y demás materiales «masculinos» de los minimalistas neoyorquinos se hallaban muy alejados del vidrio de Irwin, la resina de poliéster de Bell y la luz de Turrell<sup>23</sup>. La fábrica, por así decirlo, frente al laboratorio de alta tecnología. Dicho de una forma más sutil, la práctica de Turrell se apropia de ese característico resplandor de la atmósfera del sur de California —pura, aireada, mediterránea y recortada geoméricamente— que encontramos en otros lugares, por ejemplo, en las primeras pinturas de Los Ángeles de David Hockney y en todas las de Ed Ruscha.

De hecho, tal vez el despliegue contemporáneo más impresionante de espacio vacío estructurado por luz se encuentre a solo un par de horas en coche por la costa de Ocean Park. Se trata del encuadre marcadamente geométrico del océano y el cielo del Pacífico entre las moles arquitectónicas del Salk Institute (1965), en La Jolla (Fig. 11), realizado por Louis Kahn. Para describir el instinto creativo, Kahn a menudo utilizaba un diagrama bilateral en el que las palabras «Silencio y Luz» aparecían escritas a ambos lados de una línea que hacía de eje central<sup>24</sup>, lo cual podría ser un plano de las *Piezas de Proyección*. Hablando de escenarios californianos, las *Proyecciones* no fueron las únicas obras de arte que salieron de Ocean Park. Por una extraña coincidencia, Richard Diebenkorn también pintó allí su larga serie de abstracciones homónimas (Fig. 12). La simetría sería menos evidente si, en las obras de Ocean Park, la paleta de Diebenkorn, compuesta por azul celeste, oro, rosa, etc. —asociados a los nítidos rectángulos y paralelogramos—, no estuviera tan próxima al espectro de las *Proyecciones*. Si bien no hay posibilidad de influencia mutua,

ambas series reflexionan sobre la apertura óptica y la definición, el estado de ánimo y la transparencia<sup>25</sup>.

Un crítico ha señalado que la serie *Ocean Park* de Diebenkorn «posiblemente esté obsesionada con la eliminación de las presencias humanas»<sup>26</sup>: la sensación de ausencia sigue siendo una hipnótica característica de las *Proyecciones* de Turrell. Por definición, el encuadre implica exclusión; por lo tanto, la ausencia se convierte en uno de sus temas<sup>27</sup>. Cual persistentes imágenes residuales, evocan los simulacros dejados por alguna fuerza más tangible que se ha desvanecido. Por contraposición a esa transparente fantasmagoría<sup>28</sup>, la luz es el símbolo secular de la presencia, el *fiat lux* que crea la materia. Hay una pizca de ese toque a rebato ante las decididas incursiones que las *Proyecciones* hacen en sus oscuros vacíos. En contraste con el lado californiano de Turrell, estas insinuaciones añaden una dimensión universal que lo vincula con el expresionismo abstracto y, por consiguiente, con tradiciones americanas aun más antiguas.

Aunque a Turrell le gustaban las pinturas de Mark Rothko cuando se proyectaban como diapositivas, se sintió decepcionado cuando vio los originales en persona, que por algún motivo carecían de esa omnipresente refulgencia<sup>29</sup>. Sin embargo, no hay constancia de su reacción a los lienzos de Barnett Newman (Fig. 13). La omisión da que pensar, en la medida en que el estilo característico de Newman —menos recargado y más duro que el de Rothko— bien podría ser lo más próximo en pintura a la estética de Turrell.

Desde la época de *Onement I* (1948), Newman admitía su preocupación por el mismo tema central que Turrell: la luz. Cuando, en 1968, el anciano artista visitó el Louvre y comentó sobre uno de los cuadros que «el color es pura luz», manifestó claramente el objetivo que se ocultaba tras sus propios campos cromáticos<sup>30</sup>. Junto al mensaje de los títulos de Newman —*Profile of Light* (Perfil de luz), *Horizon Light* (Luz del horizonte) (1949), *Primordial Light* (Luz primordial) (1954), *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue* (Quién teme al rojo, amarillo y azul) (1966-1970), etc.—, es también la preocupación por la «plenitud» experiencial lo que une a ambos artistas. Al entrar en ciertas catedrales, Turrell se sentía abrumado por la «plenitud o unidad del universo». En una línea similar, Newman se percató de que, en *Onement I*, «había llenado la superficie, estaba plena...»<sup>31</sup>. Además, la conformación de los vacíos en un volumen percibido que se halla implícita en las *Proyecciones* fue el primer paso de una evolución que culminó en la bóveda celeste —la impresión de que el cielo tiene una curvatura definible— engendrada por el *Roden Crater*<sup>32</sup>. Comparemos esa meta con la de Newman: «Desde la infancia, siempre he sido consciente del espacio como una cúpula espacial. Para mí, el espacio es donde puedo sentir los cuatro horizontes»<sup>33</sup>.

Sin embargo, en el universo de Turrell acechan impulsos de procedencia aún más remota que presagia con gran viveza la iconografía de Edward Hopper. En la obra de Hopper *Sun in an Empty Room* (Sol en una habitación vacía) (Fig. 14), parecemos contemplar una sensibilidad estadounidense que mantiene un precario equilibrio entre la conciencia interna y el hecho externo<sup>34</sup>. La reducción de todo a la luz del sol que arroja sus geometrías a la nada posee tanto el patetismo como la precisión que están en el centro de las *Proyecciones*. También hay en ella una especie de austeridad yanqui y puritana que Turrell hará suya<sup>35</sup>. Su más franca expresión la encontramos en la poesía de Wallace Stevens. El equilibrismo de Stevens se desarrolla en la cúspide entre el idealismo filosófico (la fe en que todo depende de los vastos horizontes de la imaginación creativa) y el pragmatismo de la vida diaria, la contrapuesta comprensión de que todas las aspiraciones se reducen, citando un poema inolvidable, a «un sentido claro de las cosas»:

«Y lo sublime desciende  
al espíritu mismo,  
  
al espíritu y al espacio,  
al espíritu vacío  
en el espacio vacante»<sup>36</sup>.

A su vez, la metafísica de Stevens se basa en un pensador anterior, Ralph Waldo Emerson. En reiteradas ocasiones, Emerson trató de tender un puente —como hiciera Turrell— entre la apercepción subjetiva y la realidad objetiva. Escuchemos a Emerson en el ensayo «Naturaleza», un verdadero comentario *avant la lettre* sobre las *Proyecciones*:

«El ojo es el mejor de los artistas. Por la acción mutua de su estructura y de las leyes de la luz, se produce la perspectiva... Y así como el ojo es el mejor compositor, la luz es el primero de los pintores»<sup>37</sup>.

Sin embargo, aun antes que Emerson hubo una campaña para atribuir al vacío el espíritu activador de la luz. Sucedió, de forma muy apropiada, con la arquitectura de la Ilustración<sup>38</sup>. En los espacios ideales imaginados por Etienne-Louis Boullée y sus coetáneos, luz y oscuridad estaban destinadas a evocar vastos y numinosos «espacios de ausencia»<sup>39</sup>. En ellos, augustas formas geométricas sugerían tanto las perspectivas de eternidad como también, tal y como observa un reciente historiador de la arquitectura, «una misteriosa solemnidad que nos saca de este mundo y nos lleva a una suerte de limbo...»<sup>40</sup>. Las *Proyecciones* de Turrell —diáfanas, aunque categóricas— se mueven entre esa conciencia onírica y la afirmación platónica de un orden atemporal:

«Y llega al más puro conocimiento... que se abre a cada uno tan solo con la mente, sin interferir ni entrometerse en la acción del pensamiento, la vista o cualquier otro sentido junto con la razón, sino con la mera luz de la mente en su propia claridad explora la verdad misma de cada uno»<sup>41</sup>.



## Ilustraciones



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4

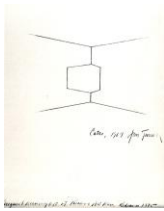


Fig. 5

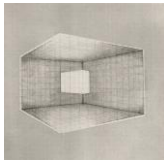


Fig. 6

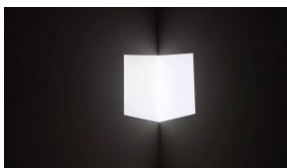


Fig. 7

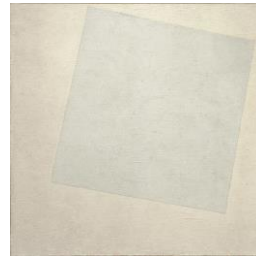


Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10



Fig. 11



Fig. 12



Fig. 13



Fig. 14

Fig. 1

Mendota Hotel, Ocean Park, California, hacia 1970-1972, exterior

Fig. 2

James Turrell, *Catso*, 1967.

Grafito sobre papel. Pasadena Art Museum, EE UU

Fig. 3

James Turrell, *Catso*, 1967

Dibujo / plano a tinta y lápiz, 43,1 x 49,5 cm

Fig. 4

James Turrell, *Afrum Proto*, 1966.

Obra de Proyección instalada dentro del espacio del segundo estudio del Mendota Hotel, hacia 1970

Colección privada

Fig. 5

Caspar David Friedrich, *Vista desde el taller del artista, ventana derecha*, 1805-1806.

Sepia sobre papel, 31,2 x 23,7 cm. Oesterreichische Galerie Belvedere, Viena

Fig. 6

Henri Matisse, *Porte-Fenêtre à Collioure* (Puerta-ventana en Collioure), 1914

Óleo sobre lienzo, 116,5 x 89 cm. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, París

Fig. 7

Giorgio de Chirico. *The Enigma of a Day* (El enigma de un día), 1914

Óleo sobre lienzo, 185,5 x 139,7 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York

Fig. 8

Kazimir Malévich, *Composición suprematista: blanco sobre blanco*, 1918

Óleo sobre lienzo, 79,4 x 79,4 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York

Fig. 9

James Turrell, *Pullen, (White)*, 1967

Obra de Proyección. Colección privada

Fig. 10

James Turrell, *Porter Powell, (White)*, 1967

Obra de Proyección. Colección privada. Instalada en Michael Hue-Williams 15 Cork Street, Londres, 1996

Fig. 11

Louis Kahn, Salk Institute, La Jolla, Los Ángeles, 1965

Fig. 12

Richard Diebenkorn, *Serie Ocean Park n.º 49*, 1972

Óleo sobre lienzo, 236,22 x 205,74 cm. Los Angeles County Museum of Art. Adquirida con fondos aportados por Paul Rosenberg y compañía, Lita Hazen y legado de David E. Bright

Fig. 13

Barnett Newman, *Perfil de luz*, 1967

Óleo sobre lienzo, 304,8 x 190,5 cm. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

Fig. 14

Edward Hopper, *Sun in an Empty Room* (Sol en una habitación vacía), 1963

Óleo sobre lienzo, 73,7 x 101,6 cm. Colección privada

- <sup>1</sup> Stevens, Wallace (1928). «The American Sublime». En *The Collected Poems of Wallace Stevens*. Alfred A. Knopf, Nueva York, 1954, 1999, p. 131.
- <sup>2</sup> Louis Kahn, citado en Johnson, Nell E. *Light is the Theme: Louis I. Kahn and the Kimbell Art Museum*. Kimbell Art Foundation, Fort Worth, 1975, p. 21.
- <sup>3</sup> Turrell, James. «Interview with Esa Laaksonen». Blacksburg (Virginia), 1996.
- <sup>4</sup> Para un relato completo, véase Craig Adcock. *James Turrell: The Art of Light and Space*. University of California Press, Berkeley, 1990, pp. 7-35.
- <sup>5</sup> La analogía entre las *Proyecciones* y el cine no es del todo errónea. Tal y como confirman los primeros anuncios publicitarios sobre el cine, el magnetismo fundacional del medio se basa en un rayo de luz proyectado en la oscuridad sobre una pantalla lejana en la que dos dimensiones se convierten en tres. Véase David Trotter. «All of a Tremble» [reseña sobre el libro de Hans Zischler, *Kafka Goes to the Movies*]. *London Review of Books*, 4 de marzo de 2004, p. 27.
- <sup>6</sup> La versión minimalista de la Celda 3 (hacia 1441-1443), en lugar de la del Pasillo superior (1450).
- <sup>7</sup> En sentido literal, los métodos y las instrucciones de Turrell permiten recrear las *Proyecciones* en cualquier momento y lugar.
- <sup>8</sup> Pero nunca ambos simultáneamente, puesto que es un axioma de la psicología de la percepción que únicamente podemos percibir la ambigüedad de una forma a la vez. Véase el comentario sobre la Silla Eames bidimensional devenida tridimensional en E. H. Gombrich. «Ambiguities of the Third Dimension». En *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. Phaidon Press, Londres, 1960, pp. 209-211.
- <sup>9</sup> Sobre la metafísica del encuadre, véase Jacques Derrida. «Parergon». En *The Truth in Painting* (trad. de Geoff Bennington e Ian McLeod). University of Chicago Press, Chicago, 1987, pp. 15-147.
- <sup>10</sup> Si el *Mendota Hotel*, *Roden Crater* y similares no fueran tan del sur, Turrell podría ser considerado uno de los principales exponentes modernos de la «tradición romántica del norte». Sobre esa interpretación, véase Robert Rosenblum. «Rothko's Sublimities». En *On the Sublime: Mark Rothko, Yves Klein, James Turrell*. Deutsche Guggenheim, Berlín, 2001, pp. 43-59.
- <sup>11</sup> Para una interpretación sutil de la iconografía del encuadre de Friedrich, véase Joseph Leo Koerner. *Caspar David Friedrich and the Subject of Landscape*. Yale University Press, New Haven y Londres, 1990, *passim*.
- <sup>12</sup> Turrell, citado en Adcock, *op. cit.*, p. 36.
- <sup>13</sup> El hecho de que Matisse escogiera ese color —el tono velado que vemos cuando tenemos los ojos cerrados— subraya la dimensión psicológica de esa vista «panorámica» desprovista de panorama.
- <sup>14</sup> También percibo un vínculo sin duda involuntario (o, al menos, inconsciente) entre las obras de Turrell y la pintura de campos de color, en particular los *Unfurleds* (despliegues) de Morris Louis y los lienzos de Jules Olitski desde aproximadamente 1967 en adelante. Ambos estaban muy involucrados en la creación de ilusiones espaciales (encuadrando vacíos), resplandores incorpóreos y diseños modulares que servían de plantillas en las que podían aplicarse variaciones de color sin cesar.
- <sup>15</sup> Turrell, citado por Jane Livingston. «Robert Irwin/James Turrell». En Maurice Tuchman (ed.). *Art & Technology: A Report on the Art & Technology Program of the Los Angeles County Museum of Art*. Los Angeles Country Museum of Art y Viking Press, Los Ángeles y Nueva York, 1971, p. 131.
- <sup>16</sup> Turrell, en Peter Noever (ed.). *James Turrell: the other horizon*. MAK y Hatje Cantz, Viena y Ostfildern-Ruit, 1998, p. 130.
- <sup>17</sup> Dado el uso por parte de Turrell de escuadras, véase la idea de Bachelard de que son un *locus* de los sueños. Bachelard, Gaston. *The Poetics of Space* (trad. de Maria Jolas). Beacon Press, Boston, 1958, 1994, pp. 144-145.
- <sup>18</sup> Golding, John. *Paths to the Absolute*. Thames and Hudson, Londres, 2000, p. 67.
- <sup>19</sup> Turrell, en Noever, *op. cit.*, p. 158.
- <sup>20</sup> Malévich, citado en Golding, *op. cit.*, p. 74.
- <sup>21</sup> Malévich (al crítico Alexandre Benois), citado en Gilles Neret. *Kazimir Malevich 1878-1935*. Taschen, Colonia, 2003, p. 49.
- <sup>22</sup> Krauss, Rosalind. «Overcoming the Limits of Matter: On Revising Minimalism». En *Studies in Modern Art* n.º 1. Museum of Modern Art, Nueva York, 1991, p. 133.
- <sup>23</sup> Fox, Howard N. «Tremors in Paradise, 1960-1980». En *Made in California: Art, Image, and Identity, 1900-2000*. Los Angeles County Museum of Art y University of California Press, Berkeley y Los Angeles, 2000, pp. 208-210.
- <sup>24</sup> Steele, James. *Salk Institute. Louis I Kahn*. Phaidon Press, Londres, 2002, s.p.
- <sup>25</sup> Diebenkorn, al igual que Turrell, se vio influido por las vistas aéreas. Resulta revelador que el encuentro de Diebenkorn con la obra de Matisse *Porte-Fentère à Collioure* supusiera un punto de inflexión en su desarrollo. Véase Jane Livingston. *The Art of Richard Diebenkorn*. Whitney Museum of American Art y University of California Press, Nueva York y Berkeley, 1997, pp. 38, 62. El plano oblongo de un naranja intenso de la obra de Diebenkorn *Window (Ventana)* (1967; Livingston, p. 63) es idéntico a *Prado Red y*, a juzgar por las fechas, prueba de que las correspondencias son casuales.
- <sup>26</sup> Arthur Danto (1988), citado en Livingston, *op. cit.*, p. 112.
- <sup>27</sup> Véase Trotter, *op. cit.*, p. 27: «En el cine, a diferencia del teatro, el intérprete y el público nunca coinciden; para que una parte esté presente, la otra debe estar ausente».
- <sup>28</sup> Sobre la misteriosa propiedad de la transparencia, véase Anthony Vidler. *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*. MIT Press, Cambridge (Massachusetts), 1996, pp. 217-225. David Katz. *The World of Colour*. Kegan, Paul, Trench, Trubner & Co., Londres, 1935, sigue ofreciendo los mejores comentarios sobre las variaciones de color de «superficie» a «película» y «volumen» que idea Turrell.
- <sup>29</sup> Adcock, *op. cit.*, n. 26, p. 203.
- <sup>30</sup> Newman, citado en John P. O'Neill (ed.). *Barnett Newman: Selected Writings and Interviews*. Alfred A Knopf, Nueva York, 1990, p. 292.
- <sup>31</sup> *Ibid.*, p. 306. También, p. 249: «En su plenitud es en lo que estoy interesado». Tanto en Newman como en Turrell, en último término dicha «plenitud» tiene que ver con el concepto bíblico de *pleroma*, que se equipara con la sensación del tiempo. Turrell comentaría sobre el *Roden Crater*: «Es un lugar en el que sientes el tiempo geológico» (*Air Mass: James Turrell*. The South Bank Centre, Londres, 1993, p. 58). Y, por supuesto, entre las pinturas de Newman está *Cathedra* (Cátedra) (1951), que hace referencia al trono —esto es, el *locus* de numinosa presencia— de la divinidad (al igual que una catedral).
- <sup>32</sup> De forma similar, ya mucho tiempo antes Friedrich había aludido a la curvatura de la Tierra en *Large Enclosure* (Gran recinto) (hacia 1832).
- <sup>33</sup> Newman, citado en O'Neill, *op. cit.*, p. 249.
- <sup>34</sup> La metáfora de la luz jugueteando dentro de una estancia es una antigua metáfora de los pensamientos en una cabeza humana. Véase John Hollander. «Hopper and the Figure of Room». *Art Journal* 41, (verano de 1981), p. 159.
- <sup>35</sup> Es un tópico de la bibliografía que los padres de Turrell era cuáqueros.
- <sup>36</sup> La preocupación por el vacío —véase la afirmación de Turrell en el epígrafe al presente ensayo— guarda relación con su sensibilidad a otro contemporáneo, Charles Simonds, cuyos pueblos en miniatura eran el paradigma del espacio abandonado. Véase David Anfam. «Simonds's Domain: Fragments and Secrets of Time». En *Charles Simonds*. IVAM, Valencia, 2003, pp. 50-75.
- <sup>37</sup> Emerson (1836). «Nature». En Carl Bode (ed.). *The Portable Emerson*. Penguin Books, Nueva York, 1981, p. 13.
- <sup>38</sup> El propio término «Ilustración» juega con el influjo de una conciencia superior —encarnada por la luz— en el estado bruto de la materia.
- <sup>39</sup> La frase es de Richard A. Ettl. *Symbolic Space: French Enlightenment Architecture and Its Legacy*. University of Chicago Press, Chicago y Londres, 1994, p. 172. Asimismo, el mausoleo de John Soane para Francis Bourgeois en la Dulwich Picture Gallery (1817) llena un espacio de una luz ámbra procedente de una fuente misteriosamente oculta.
- <sup>40</sup> *Ibid.*, p. 172. Ettl. continúa con unos comentarios que resultan relevantes para Turrell: «A veces utilizan una luz especial, luminosa y cristalina o sombría y espectral».
- <sup>41</sup> Platón. *Phaedo* (trad. de Benjamin Jowett). En Scott Buchanan (ed.). *The Portable Plato*. Penguin Books, Nueva York, 1977, p. 203. Véase también Arthur Zajonc. *Catching the Light: The Entwined History of Light and Mind*. Oxford University Press, Nueva York y Oxford, 1993. En 1980, Turrell creó la serie *Phaedo* (Fedón).

## ***Projection Pieces 1966-1969***

James Turrell

Las primeras *Obras de Proyección* se iniciaron en 1966 y estaban hechas de luz proyectada a través de una esquina desde un proyector halógeno de cuarzo ligeramente modificado. La primera imagen (*Afrum-Proto*, 1966) era, básicamente, un rectángulo proyectado a través de una esquina de tal manera que, desde una cierta distancia, parecía haber un cubo flotando sobre el suelo, pero de algún modo unido a ese rincón del espacio. De lejos, la forma tenía solidez, pero parecía estar literalmente hecha de luz. Aun así, desde la distancia, pero desplazándose hacia un lado, uno podía corroborar esa impresión porque el cubo parecía tener perspectiva. Al avanzar hacia ella, la imagen acababa por desvanecerse hasta un punto en que uno no veía el objeto en el espacio, sino la propia luz en la pared.

Las primeras imágenes tenían una cualidad marcadamente escultórica: la pieza parecía objetivar la luz y volverla físicamente presente como algo tangible. Definitivamente, el espacio que ocupaban esas piezas no era el mismo que el que tenía la estancia sin la imagen. El espacio generado era similar a una pintura en dos dimensiones que alude a las tres dimensiones, pero, en este caso, el espacio tridimensional se estaba utilizando con fines ilusionistas. Es decir, las formas engendradas por medio de esa cualidad ilusoria no se resolvían necesariamente en una forma definible que existiera en tres dimensiones.

A continuación se crearon una serie de formas similares que atraviesan esquinas utilizando proyectores de xenón contruidos con la ayuda de Leonard Pincus. El uso de proyectores de xenón permitía aumentar el tamaño de las proyecciones sin ninguna pérdida de luminosidad. Al mismo tiempo se ganaba en nitidez de enfoque, ya que la fuente de xenón es una fuente puntiforme. A lo largo de toda la serie, la imagen transmite una sensación de solidez porque, de alguna manera, se ha creado una sensación de transparencia y superficie, algo inevitable, dado que la imagen se forma a través de una esquina realmente existente en tres dimensiones, y porque cualquier forma de luz uniformemente iluminada y proyectada sobre la pared no puede situarse exactamente en el mismo plano que la pared.

## ***First Light (1989-1990) y Still Light (1990-1991)***

James Turrell

En 1989-1990, produjo la serie de grabados a la aguatinta titulada *First Light* (Primera luz). Era la tercera vez que utilizaba el proceso del huecograbado o *intaglio*, tras dos series previas, *Deep Sky* (Cielo profundo), de 1984, y *Mapping Spaces* (Cartografiando espacios), de 1987. *First Light* tiene por tema el primer corpus de obras de luz, las *Projection Pieces* (Piezas de proyección), iniciado en 1967. Cada uno de los títulos de la serie hace referencia a una posibilidad de proyección única, aunque solo unos pocos de esos espacios luminosos acabaron materializándose realmente. *First Light* reproduce la forma brillante de la luz al entrar en contacto con el plano de la pared. La siguiente serie, *Still Light* (Luz queda), de 1990-1991, continúa ese examen del efecto de las proyecciones luminosas al poner de relieve las propiedades de la luz liberada en el espacio de la sala. A diferencia de la nítida definición de la serie *First Light*, las estampas de *Still Light* evocan el difuso efecto atmosférico de la proyección. Con ayuda del grabador Peter Kneubühler, se utilizó la técnica de la aguatinta, al ser la forma de grabado al aguafuerte más pura y que más luz atrapa, una modalidad que podía prescindir de la línea y, en su lugar, dar rienda suelta a los sutiles efectos tonales integrales presentes en las obras de luz.

James Turrell nació en Los Ángeles en 1943. En 1965 se graduó en el Pomona College de Claremont, California, tras estudiar Psicología, Matemáticas e Historia del Arte. Después de cursar estudios de Bellas Artes en la Universidad de California entre 1965 y 1966, en 1967 protagonizó su primera exposición en solitario en el Pasadena Art Museum. Al año siguiente, fue invitado a participar en el Programa de

Arte y Tecnología del Los Angeles County Museum, donde colaboró con el artista Robert Irwin y el psicólogo de la percepción Edward Wortz. Ese mismo año recibió una beca del National Endowment for the Arts. En 1972, Turrell ya había completado su *Projection Series* y había comenzado a trabajar en sus *Shallow Space Constructions* (Construcciones espaciales poco profundas), además de crear las *Mendota Stoppages* (Paradas de Mendota), a partir de las cuales desarrolló los primeros prototipos para su *Wedgework Series*. En 1973 se graduó en la Claremont Graduate School con un Máster en Bellas Artes. Al año siguiente, en 1974, Turrell abandona el Mendota Studio de Ocean Park, en California, dando así por concluido uno de sus periodos de experimentación más formativos. Ese mismo año, se le concede una Beca Guggenheim, que utiliza para iniciar su búsqueda en avión de un emplazamiento adecuado desde el que desarrollar sus experimentos con la luz y el espacio. Tras un periodo de siete meses, encuentra el *Roden Crater* en el Desierto Pintado de Arizona, que más tarde, en 1977, adquiere con el apoyo de la Dia Art Foundation. Tras su primera exposición individual internacional, a los 33 años, en el Stedelijk Museum de Ámsterdam, en 1979 Turrell se traslada a Flagstaff (Arizona) para iniciar su obra maestra, el *Roden Crater*, transformando el extinto volcán en un observatorio celeste único utilizando únicamente la interdependencia de la luz y el espacio interiores y exteriores. Con la primera fase del *Roden Crater* ya completada, Turrell ha continuado exponiendo a escala internacional durante los últimos 27 años: Whitney Museum of American Art (1980), ARC, Musee d'Art Moderne, París (1983), The Mattress Factory, Pensilvania (1983), Israel Museum, Jerusalén (1983), Museum of Contemporary Art, Los Ángeles (1985), Lannan Museum, Lakeworth, Florida (1988), Museum of Modern Art, Nueva York (1990), Henry Art Gallery, Seattle (1992), Henry Moore Sculpture Trust, Halifax, Reino Unido (1993), Hayward Gallery, Reino Unido (1993), Art Tower Mito, Japón (1995), Kunsthaus Bregenz, Austria (1997), Naoshima Contemporary Art Museum (1998), Nagoya City Museum, Nagoya, Japón (1998), MAK, Viena (1998), Scottsdale Museum of Contemporary Art (2001), Haus Konstruktiv, Zúrich (2002), Henry Art Gallery, Seattle (2003), e IVAM, Valencia (2004).

En 1984, Turrell fue uno de los dos primeros artistas plásticos en recibir el prestigioso premio Genius —la Beca de la Katherine T. and John D. MacArthur Foundation— por su trabajo con Robert Irwin como parte del Programa de Arte y Tecnología. También ha sido nombrado Chevalier des Arts et des Lettres de Francia, en 1991, y ha recibido el premio Friedrich en Alemania, en 1992. En 2003, fue nombrado doctor *honoris causa* por el Royal College of Art de Londres, y en 2004 se convirtió en miembro de la American Academy of Arts and Sciences.